CONDITIONS D'ABONNEMENT

	Prix en francs belges		
	Belgique	Europe	Autres pays
1ère année, nos 1-4	500	600	700
2e année, nos 5-8	500	600	700
3e année, nos 9-12	500	600	700
4e année, nos 13-16	500	600	700
5e et 6e années, nos 17-24 (*Colloque I*)	900 (1)	1.000 (2)	1.200
7e année, nos 25-28 (*Colloque II*)	900 (1)	1.000 (2)	1.200
8e année, nos 29-32 (à paraître)	500	600	700

Uniquement par mandat-poste ou virement postal
Mandat : au nom de André Blavier, 23 Place Général Jacques B-4800 Verviers (Belgique)
Virement/versement : au ccp Belgique 000-0332333-11, mêmes nom et adresse
MAJORATION de 450 francs belges pour tout règlement par voie bancaire.

FRANCE : on **peut** aussi verser 85 (600 FB) ou 130 FF (1.000 FB) à Claude Rameil, 56 rue Carnot, 92300 Levallois-Perret.

(1) Prix ramené à 700 FB pour les anciens abonnés
(2) Prix ramené à 900 FB pour les anciens abonnés.

IMPRIME EN BELGIQUE

TEMPS MELES
DOCUMENTS QUENEAU

RAYMOND QUENEAU POETE
ACTES DU 2e COLLOQUE INTERNATIONAL RAYMOND QUENEAU

PERIODIQUE TRIMESTRIEL - MAI 1985 - N° 150 + 25 - 26 - 27 - 28

Huguette de Broqueville

L'ETRANGE VOLUPTE DE LA *PETITE COSMOGONIE PORTATIVE* DE RAYMOND QUENEAU

La méthode qui radiographie la *Petite Cosmogonie portative* a paru en 1983 chez Jacques Antoine sous le titre : *l'Etrange Volupté de la mathématique littéraire.*

En une minute trente secondes, je me permets de vous présenter cette méthode qui, bien sûr, n'exclut pas les autres. Mais avant tout, je tiens à remercier André Blavier qui a eu la gentillesse de me demander d'appliquer cette méthode à un livre de Queneau.

Fig. A – Le livre est un parallélipipède rectangle qui, ouvert au maximum, déploie dans l'espace un cylindre. Les deux couvertures se touchant, le livre est offert aux regards dans ses moindres recoins. Sur le faisceau des feuilles attachées à l'axe du cylindre est inscrit le texte, ce qui fait que texte et support sont intimement liés. Le premier chapitre sera toujours au début, et le dernier, toujours à la fin. Les deux bases du cylindre sont des cercles. Ils correspondraient, dans leur réalité, à l'imaginaire qui semble, jusqu'ici, celui de l'écrivain. Ainsi peuvent être tracées les relations entre les portions de texte; (fig. A 1) la géométrie de l'imaginaire est rendue perceptible. Cette méthode permet de visualiser des rythmes qui sans elle, ne seraient que pressentis.

J'ai choisi deux exemples : *Chéri* de Colette et *Nombres* de Philippe Sollers.

Fig. B *Chéri* : sur une des bases du cylindre, j'ai distribué symétriquement 7 sommets. C'est la mathématique inconsciente de Colette, c'est-à-dire, avant que chez elle, ne se forment les images, les mots. En cours d'écriture, le malheur des personnages a brisé l'harmonie d'une vie, la symétrie du texte. Le schéme originel s'est plié à la cas-

sure du temps et de la mort, un livre est né. Voici la dissymétrie de la figure B 1, telle que l'a fait surgir le texte.

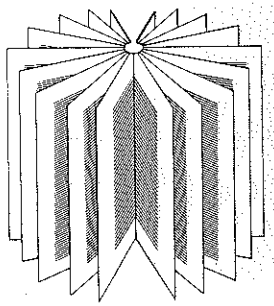


Fig. A

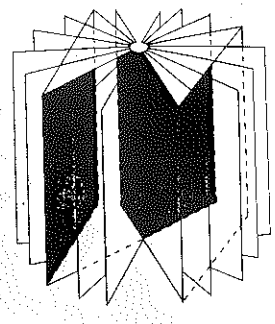
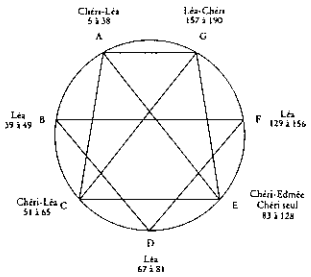
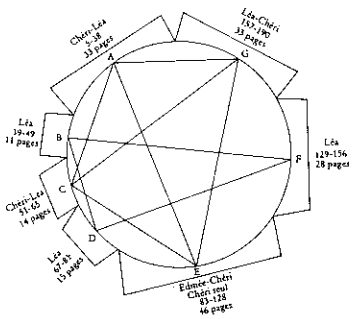


Fig. A 1



Chéri de Colette
Fig. B



Chéri de Colette
Fig. B 1

Fig. C *Nombres* de Sollers, paru en 1968.

Je ne vous donne qu'un seul visage de *Nombres*. A remarquer cette croix qui traverse le texte. Philippe Sollers était maoiste à cette époque.

Venons à la *Petite Cosmogonie portative*. En 1950, 6 chants et une table la composent. Queneau et Gallimard ont bien vu que la table placée en appendice abîmait l'harmonieuse construction de l'ensemble. D'où, en 1969 la distribution de cette table entre les 6 chants.

J'ai analysé l'édition de 1950. Comme vous pouvez le voir sur la figure 1, chaque chant est composé de vingt pages à l'exception du

chant 4, 21 pages, 6 chants, 6 sommets presque symétriques distribués sur le cercle du livre-cylindre. Cette méthode est attentive à la fois à l'espace objectal, le cylindre, et à la longueur du récit, ici la longeur du poème. Elle tient compte du nombre de vers. C'est pourquoi les portions d'arc de cercle ne sont pas égales entre elles. En effet il y a 226 vers au premier chant, ensuite 236, 229, 238, 228 et au sixième chant 231 vers.

Six chants, un hexagone, nous sommes déjà dans le cristal + la table, 7e entité.

Récurrence du chiffre 6 dans la disposition du texte : alexandrins : deux hémistiches de 6 syllabes par vers.

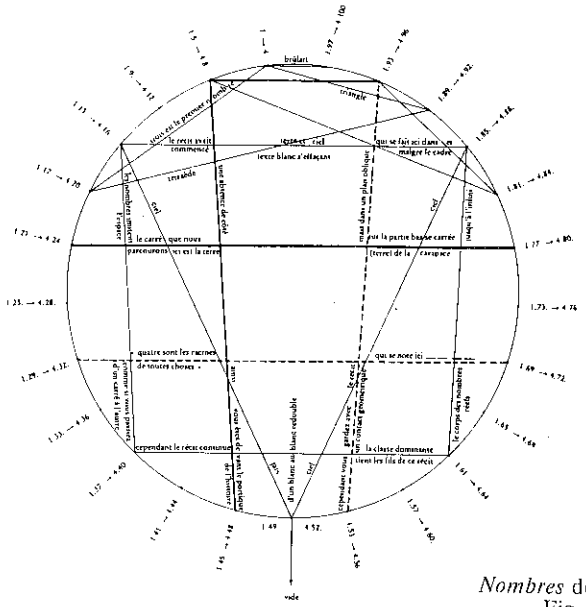
Six vers sur les premières pages de chacun des chants, 12 sur les suivantes (à l'exception du deuxième chant qui porte 8 vers sur la première page. Cette «tricherie» de l'imprimeur permet à ce chant de garder ses vingt pages).

Au total il y a 1386 vers. le nombre idéal de vers par chant serait de 231.

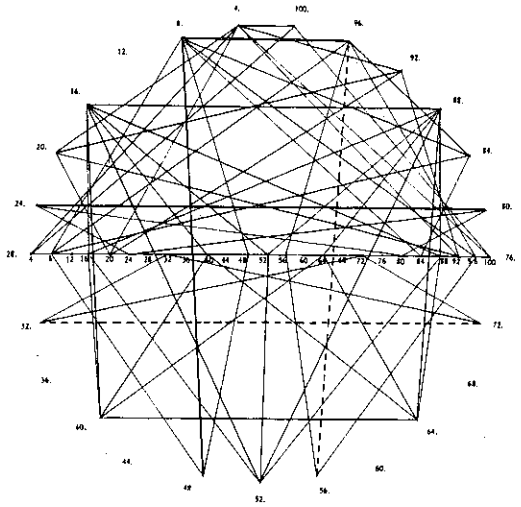
Les trois premiers chants ont 691 vers, les trois derniers 697. 6 vers de trop, manifestement au quatrième chant composé de 21 pages : le passage ésotérique du cristal au virus provoquerait cette exhubérance verbale.

Six pages sont réservées à la table.

Remarque rapide : les premier et deuxième chants concernent la vie; le troisième, les corps simples; les quatrième et cinquième, la vie; le sixième, les machines. Nous semblons voguer dans le rythme 2 à 1.



Nombres de Sollers
Fig. C



Nombres de Sollers
Fig. C 1

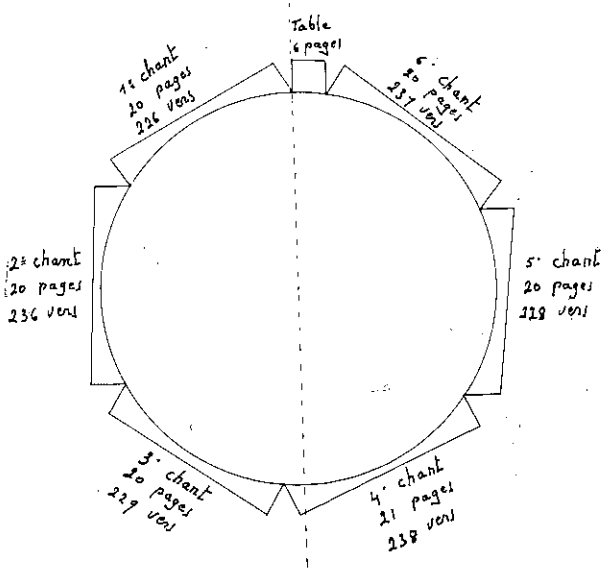
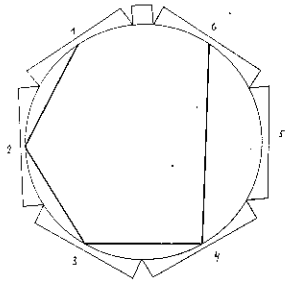
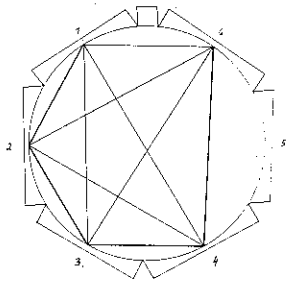


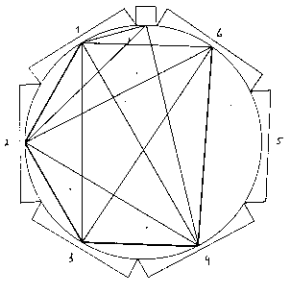
Fig. 1



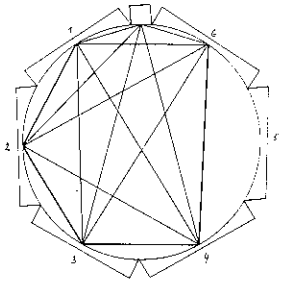
Les cristaux
Fig. 2



Les cristaux
Fig. 3



Les cristaux
Fig. 4



Les cristaux
Fig. 5

Première image des cristaux

Ma méthode consiste en ceci : prendre les signifiants qui signifient et tracer à travers le texte leur trajectoire. Prenons les *cristaux* ou le *cristal*. De toute évidence, ce signifiant participe au signifié du texte. S'il affleure ainsi constamment sous les doigts de Queneau, c'est qu'il signifie.

A l'exclusion de ses succédanés, si le mot diamant paraît dans le texte, je ne puis l'assimiler aux cristaux bien qu'il soit un cristal. Il a fallu que chez Queneau, l'image soit assez forte pour qu'il permette à l'ensemble cristal de venir à la surface de l'écriture et non à un de ses éléments.

Bien sûr, on pourrait faire le tracé sous-jacent, c'est-à-dire, ce qui touche de près ou de loin aux cristaux, mais cela répondrait-il au désir de Queneau qui n'a pas sélectionné par hasard tel mot?

Regardons le tracé des cristaux en cette image (Fig. 2) dans la cristallographie des six chants, cinq sommets, cinq respirations. Voici déjà que le dissymétrique s'introduit dans la symétrie. Ce pentagone ressemble aux éléments des quatre bases de l'A.D.N. (l'adénine, la Thymine, la cystosine, la guanine). Ces bases, en effet, sont constituées chacune d'un pentagone lié à un hexagone, exactement comme ici. «La lumière des mots asymètre un cristal».

Aux chants 1 et 2 répétition intense du signifiant cristal. Au chant 3 les cristaux sont moins nombreux. Au 4 ça devient de l'incantation ou de la pastourelle «cristal tu cristal pas». Au chant 5, repos. Peu de cristaux au 6. A l'intérieur de ce trajet pentagonal on décèle les rythmes : fort fort faible - fort syncope faible.

Dans le déroulement du poème, le langage tente l'extraction de la vie à partir des cristaux. Queneau joue sans cesse sur une ambiguïté, il fait semblant de croire que les cristaux, vu leur manière de grandir sont les ancêtres des virus. Il table sur les formes qui, dans les deux cas sont définies par une loi géométrique unique et rigoureuse, ici les polyèdres. Il n'ignore pas que les lois formatrices de ces objets et donc leur contenu essentiel diffèrent profondément de leur forme. Si les cristaux grandissent par l'addition rigide du même, la cellule se multiplie en progression géométrique ([1]). Il a fallu qu'un jour le cristal reste cristal par opposition à ce nouvel être qui soudain à ses côtés prolifère. «La terre accouche en hurlant et drague le magma lumineux (les cristaux) et la boueuse vie», la séparation est accomplie en ces vers 224 et 225 du premier chant. Mais l'efflorescence verbale comble l'abîme : comme chez le mâle et la femelle, l'association du *raide* et du *mou* engendre la vie.

De la contiguïté des contraires naît la continuité du vivant.

Ici, maints exemples que je ne puis vous lire faute de temps.

EXEMPLES :

Chant I

(vers 32) Un **train** qui **bêlait mou s'affirme** vieux **zoaire**
raide *raide* *mou* *raide* *mou*
vertébrés

(33) et les **barques coulant s'affirment infusoires**
raide *mou* *raide* *mou*

(223) les **cristaux**...
raide

jetant leur **sperme exact** sur des **ovaires vagues**
mou *raide* *mou* *mou*

(214 à 219) *raide* partout jusqu'au (220) : **goutte molle**.

Chant II

(vers 6) sans qu'un **doigt** encore **mou** se pose sur ses **touches**
raide *mou* *raide*

(18) frotte ses **crins** de **nuage** aux **minéraux amorphes**
raide *mou* *raide* *mou*

(98) le **sel** de **l'eau** choyait des **poches d'albumine**
raide *mou* *mou*

(99) il couvait de **sa masse** un projet de **virus**
raide *mou*

(105) vers la **couille vivante** un **sel** géométrique
mou *mou* *raide*

Chant III

(vers 38) du beau **sec sex fex fixe** aux tempêtes **gluantes**
raide *mou*

(158) **écho lointain et mol** du **béryl** émeraude
mou *raide*

(160 à 163) ... **s'architercturera** l'**albumine baveuse**
raide *mou* *mou*

(186) ... et la **liqueur** des **cailloux**
mou *raide*

Chant IV

(1 à 5) **cristal** nourrissez-vous des **sucs** comme les simples **pores**
raide *mou* *mou*

(33) la **lumière aplanie** assymètre un **cristal**
mou *raide*

(39) le **saphir** est l'ancêtre et la **source** de tout **rhume**
raide *mou* *mou*

(40) le **diamant** c'est **probable** engendre des **virus**
raide *mou* *mou*

(42) c'est **des bouts de soleil** ces **glaviots** minuscules
raide *mou*

(45) le **rayon jaunissant effondrant tétraèdre**
raide *mou* *mou* *raide*

Chant VI

(vers 3) une **branche élaguée amibe** de **machine** (la branche féconde la machine)
raide *mou* *raide*

(4) un **silex éclaté infusoire** d'**outil** (le silex donne vie à l'outil)
raide *mou* *raide*

(6) **et du ventre des nues** le feu sort **tout roti**
mou *raide*

(15) la **pierre inculte dort inactive insoucieuse**
raide *mou*

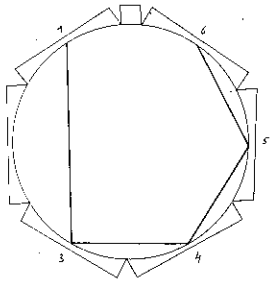
(30-31-32) le **moelleux** des **cristaux**, etc.
mou *raide*

L'union du raide et du mou suit ainsi, à travers la *P.C.P.* le chemin pentagonal des cristaux. Le chant V éviterait cette union, à moins que le vers 6 n'entre dans cette catégorie?

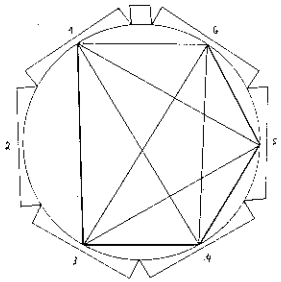
remarque : cette liste d'exemples n'est pas exhaustive.

Deuxième image des cristaux (Fig. 3)

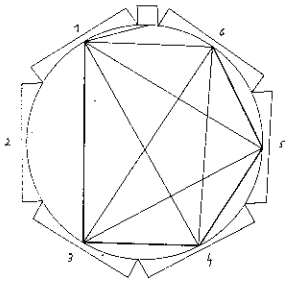
Le lecteur garde en mémoire le trajet des cristaux. Au troisième chant il sait qu'aux deux premiers il a été question de cristaux et ainsi de suite jusqu'à la formation de 10 triangles et d'un pentagone. Mais n'oublions pas le petit bout asymétrique, la table, où là aussi, aux premier, deuxième et quatrième chant les cristaux sont cités. Voici la table reliée aux chants (Fig. 4). Ensuite la figure complète (Fig. 5). Cette table n'arrange pas la beauté de l'ensemble.



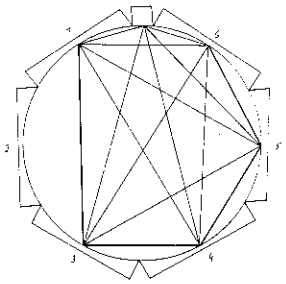
Les arbres
Fig. 6



Les arbres
Fig. 7



Les arbres
Fig. 8



Les arbres
Fig. 9

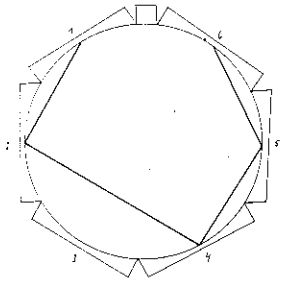
Passons aux arbres

On en parle aux chants 1 - 3 - 4 - 5 - 6. Rien au chant 2.

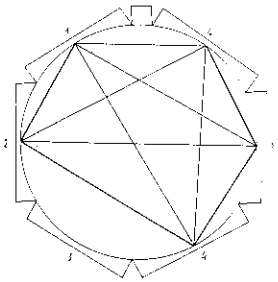
Le trajet est rigoureusement le même que celui des cristaux mais en chiralité, c'est-à-dire en parallèle opposée : le vivant tourne le dos au non-vivant. La combinatoire de l'hexaèdre étant multiple, ce trajet aurait pu donner une tout autre figure, mais c'est de nouveau ce pentagone qui surgit (voir Fig. 2 les cristaux et Fig. 6 les arbres).

Au premier chant, les arbres seraient comme le chaînon qui va de la terre à l'animal. «Les arbres ont pondu des ravins de cigognes» (nous voici dans l'envol) «hannetons en rafale» : vent et pluie de hannetons (c'est la retombée), «scarabées gigognes» : entassés près des arbres qui «ont meurtri leurs fentes crevassées d'accouchements épais et plutôt vivipares». Le végétal enraciné accouche du règne animal qui décolle de la glaise. Encore chez Queneau cette tentation du continu perceptible aussi dans l'organisation rythmique pentagonale des signifiants qui affleurent; pour l'instant, les *cristaux* et les *arbres*. Impossible d'épuiser ici ces signifiants.

La figure 7 montre ce qui se passe dans la mémoire du lecteur en fin de lecture : 10 triangles, un pentagone. Dans la table, les arbres sont indiqués au chant 1 (Fig. 8) et la 9 montre l'ensemble des corrélations.



Profil libertin
Fig. 10



Profil libertin
Fig. 11

Le profil libertin

Il m'a semblé ensuite que le *Queneau libertin* prenait une place certaine dans le livre. Et voici (Fig. 10) curieusement la même figure pentagonale, mais disposée différemment. Au lieu que ce soit le chant 5 chez les cristaux et le chant 2 pour les arbres, c'est le chant 3 qui est ici escamoté. Bien sûr la subjectivité entre dans le choix des signifiants. Mais les termes choisis m'ont semblé suffisamment lestes pour en faire les partenaires inconditionnels de l'ensemble *libertin*.

Les corrections de Queneau pour l'édition de 1969 destinée aux écoliers ([2]) vont-elles perturber le schéma pentagonal initial? Ça m'a beaucoup intéressé de voir ça.

En 1969, il y a du libertin au chant 1.

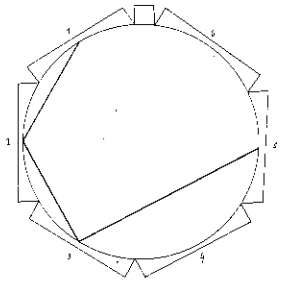
- plus rien au chant 2 : «sa fesse se sillonne en crispant ses anus» devient : «une fente sillonne une ride atlantique» (vers 32)
- «vers la couille vivante un sel géométrique» devient : «vers la gelée active un sel géométrique» (vers 105)
- au vers 204 couillon devient connard, sans doute jugé plus innocent.
- malgré certaines corrections, les chants 4, 5, 6 gardent du libertinage.

Chant 4 (vers 145 à 150) «l'homme baise» est gardé. Suppression de la «conne» par «l'inconne» à la phonie pudiquement scientifique (82) «Procréfoutant et le foutre» sont gardés (117) «Quelque crustacé con» devient : «quelque obtus crustacé». (219)

Chant 5, bites et pines sont gardés.

Chant 6, cul sec devient corps sec (16). Par contre «un baiseur de cheveux en quatre» reste en 1969.

Que s'est-il passé en 1969? Queneau, tout attentif qu'il était aux superficialités du bon ton, n'a plus écouté le rythme sous-jacent. Ses corrections ont biffé le chant 2 de la trajectoire pentagonale initiale. Comme quoi écriture et bienséance ne font pas toujours bon ménage. Figure 11 : le pentagone. Dans la table pas de libertinage.



Les sillons
Fig. 12

Le signifiant «sillon»

traverse la *PCP*. Ça mouille la langue de Queneau, je l'ai choisi par amusement, rapidement. C'est encore cette même structure qui vient à la surface, mais pentagone inachevé, en chiralité avec la figure libertine; le chant 4 est ici escamoté en place du chant 3. (voir Fig. 10 libertin et Fig. 12 sillon).

Le vers 104 au chant 1 «que le graphe était beau *sillon* d'entre tes fesses» devient en 1969 «que le graphe griffait de son zig en zaguant». Voilà qui est fait, un vers converti, et le chant 1 tout entier sort de la trajectoire : à nouveau Queneau abîme un des rythmes inconscients de son poème.

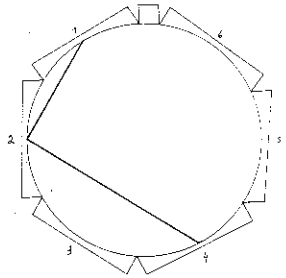
Les chants 2, 3, 5 gardent les sillons :

chant 2 : sillonne, sillons, révolusillons : vers 32, 37, 232.

Chant 3 : représentasillons (131)

Chant 5 : excrémentasillon (101) traces et fentes les deux acceptions mêlées.

J'avoue que cette apparition entêtée du pentagone, j'ai fini par la trouver suspecte. Aussi, rapidement, avant d'envoyer mes dessins au photographe, ai-je fait le tracé des *virus* et de *la terre*.



Les virus
Fig. 13

Le trajet des virus (Fig. 13)

Les virus sont, entre autres, des filtrats de cultures de microbes connus. Ils ont une tête icosaédrique, tétraédrique ou dodécaédrique. le bacille est une bactérie en forme de bâtonnet. On ne peut les confondre même si, dans la *PCP*, ils pourraient faire partie d'une acception plus large.

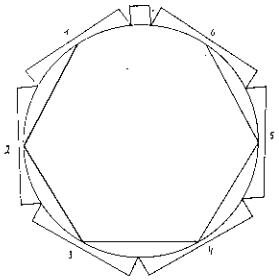
Aux chants 1, 2 et 4 les virus paraissent; aux chants 5 et 6 les bacilles prennent la relève. Ainsi, curieusement, ces bacilles dans le continu du poème, donneraient aux virus un visage libertin (revoir la figure 10 du profil libertin).

Tenons-nous-en aux virus.

---

icosoèdre : 20 faces, 20 triangles
tétraèdre : polyèdre à 4 faces triangulaires
dodécaèdre : polyèdre à 12 faces, appartenant au système cubique : ses 12 faces sont des pentagones réguliers qui se rencontrent deux à deux sur 30 arêtes et trois en trois en 20 sommets.

Ils paraissent seulement aux points forts des cristaux, c'est-à-dire aux chants 1, 2 et 4. Ils sont cités en ces chants dans la table. Virus, signe de vitalité; cristal, signe d'impuissance, qui n'a pu intégrer le petit bout asymétrique qui l'aurait jeté dans le vivant. Au vu de ce trajet si court ce n'est pas tant les virus qui intéressent Queneau que les cristaux qui portent cette formidable espérance de vie, mais sans cesse avortée : «le sel de l'eau... couvait un projet de virus. Des cristaux enneigés dans l'être minéral se hissaient fructifiant vers cette liberté qu'un poids moléculaire alourdi promettait» (chant 2 vers 98 - 102).



Terre
Fig. 14

La terre

Je termine par ce signifiant (Fig. 14) qui progresse en dégradé : Pléthore de *terre* aux chants 1 et 2. Au chant 3 ça se tasse, un seul vers au chant 4. Aux chants 5 et 6 affaiblissement de l'acception du mot terre : il s'agit de pommes de terre ou de sol ou de matière et non plus de la planète, d'où le tracé plus fin que vous montre la diapositive.

Je vous dis d'entrée de jeu que l'emploi fréquent, dans la langue française, du signifiant *terre* présumait bien son apparition aux 6 chants. Malgré cette évidence, la planète terre n'est explicitement nommée qu'aux 4 premiers chants. Elle suit ainsi le trajet des cristaux, qu'elle abandonne au sixième chant.

Chant 1, terre à foison
chant 2, terre à foison
chant 3 vers 6, 175, 229
chant 4 vers 19
chant 5, ves 51, 64, 183
chant 6, vers 90.

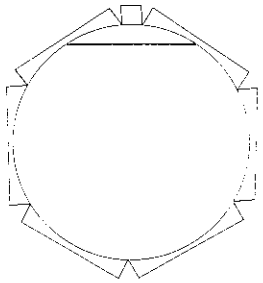
Ces pentagones ou ces quasi-pentagones glissent de chant en

chant, sans doute combinés à d'autres rythmes que la méthode aura la joie de découvrir.

Paul Braffort que cite Jacques Bens (*Europe*, p. 118) souligne la réalité parfois, du cercle chez Queneau : dans *le Chiendent* par exemple. Les deux dernières phrases sont les premières du roman. Que se passe-t-il dans la *PCP*? *Compter Soigner Parler* est dit au chant 6 avec une telle intensité, une telle répétition qu'il était impossible qu'au premier chant ces trois actions n'émergent pas du chaos. Ces entités ne sont pas réunies ailleurs : on soigne au chant 2 et 3; on soigne et parle au chant 4; on compte et on soigne au chant 5. (Si je ne m'abuse, la maladie et le soin tracent un chemin hexagonal (à vérifier). Dans le cas où tous les chants seraient concernés, ce chemin pourrait-il signifier la phobie de la maladie chez Queneau?

Pour en revenir au cercle, l'impuissance à connaître le secret de la vie, d'où elle sort, d'où elle sourd (on n'entend pas la réponse) taraude Queneau. L'entièreté de la PCP est un chant d'amour pour la vie, de fascination pour le secret qui sans cesse se dérobe. Cette course haletante s'achève dans une sorte d'incantation hallucinée : les fameux compter soigner parler répétitifs et obstinés parler parler et parler, comme si, au bout de ce chant fabuleux, il n'y avait plus rien à dire, sauf à dire le signifiant parler. Fin du poème, fin de la course vers le savoir. Le non-savoir triomphe, on revient au premier vers du premier chant, la terre mugit. Elle parle donc elle aussi pour dire quoi? La boucle est bouclée (Fig. 15).

Suit une série d'exemples à propos du *Parler Soigner Compter* qui traversent le premier chant :



Compter Soigner Parler
Fig. 15

Parler

Premier vers et dernier mot du premier chant : la terre mugit. Vers 2 les gruaux qui gloussent : le gruau est un grain d'avoine privé de son, on admire le jeu de mots : ces grains privés de son gloussent

(rire en poussant de petits cris) dans le tube (pharynx attaché à la trachée artère, organe de la parole).

Vers 27, la terre mugit. (71 à 74) elle soupirait, haletait, ahanait, pleurnichait, grommelait, grognonnait. Elle accouche en hurlant (224) Elle mugit (226). Ce mugissement, au chant 1, s'achève, au chant 6, en ce murmure : parler.

Soigner

Au premier chant, les 6 premiers vers portent la maladie : pâle, croûtes, microbienne, pâle, fièvre. De 11 à 13 on soigne : vaccins, piqûre dans la cuisse, éther dans l'opération – ensuite une série de maladies : (18) varices éclatées – (53) plaie – (68) héroïque acnée – (76) la terre pustulait, boursouflait, suppurait, purulait – (110) abcès – (111) croûte – (112) de la pustule qui expue – le pus – (196) les volcans ulcérés – (197) phlegmons – boîteuses bactéries (malades) – rotifères grumeaux (malades) – poivres gélatineux (très malades) – glaviots à l'air de morve (mourants). La vie porte en elle la maladie et la mort, c'est pourquoi au chant 6 les bipèdes savent soigner.

Compter

existe en son signifiant aux vers 130, 102 et 95 du chant 1. De 95 à 129 c'est superbe de gouaille, de vérité scientifique : «Quand un chatouillait deux sans savoir que son foutre en extrairait le tiers» (vers 121-122) nous sommes à la procréation, deux devient 1 alors qu'au commencement on était à la reproduction, 1 devenait 2 (la cellule en se divisant). Et le vers 128 : «quand le pus des erreurs ne dégoulinait pas de la preuve par neuf», souvenez-vous, au chant 6, il faut soigner les sauriens du calcul, il faut soigner le pus de leurs erreurs.

De plus, une multitude de signifiants paraissent à la fois au chant 6 et au chant 1 : horloge, roues, à jantes, à crans, cyclent, toupies, boucles, arbres, cristaux, champignon, gigogne, cuisse, terre, cul, accoucher, et, unis dans les 15 premiers vers du chant 1 et, de 31 à 37, au chant 6 : croûte, orage, nuage, éclair, lave, mont, fleurs (cette liste est non exhaustive).

«Suis-je une petite machine qui rédige consciencieusement ce qui lui a été programmé?» se demande Queneau dans *Battre la campagne*. Comme tout poète ou écrivain véritable Queneau porte en lui son petit ordinateur «heureusement qu'il y a les ratures, ajoute-t-il, ce qui donne le droit de parler de littérature» ([3]). Les ratures ne sont-elles pas dictées par l'ordinateur qui préside à ce quelque chose, le texte qui, achevé, n'est pas n'importe quoi?

Comme dans la croissance des plantes, les systèmes de contrôle (feed-back) assurent non seulement les constantes des paramètres internes mais aussi les réparations, retouches, ajustements, essais ou

tentatives ([4]). En littérature, comme chez les plantes, ce système de contrôle n'est pertinent qu'au moment même du travail de l'écriture, de la composition ou de l'agencement du texte – il ne vaut pas pour les corrections «après coup» appliquées sur la *PCP* en 1969, à 19 ans d'intervalle. A cette date, Queneau n'a plus écouté sa «petite machine», les rythmes intratextuels en ont pris un coup.

(On passe les 7 diapositives des figures 2, 6, 10, 12, 13, 14, 15. Ensuite la dia qui unit les trajets. Fig. 16)

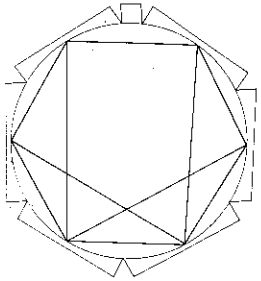


Fig. 16

Concluzillon

Ces structures si semblables et qui se croisent forment un réseau dans le bouillon de culture qu'est la *PCP*. Ce réseau est-il conscient ou inconscient? Je n'en sais rien. Ce que je sais, c'est que ses mailles pentagonales ou quasi-pentagonales auraient pu être de forme rectangulaire, il n'en est rien. Ou est-ce moi qui, inconsciemment ai choisi les signifiants pouvant signifier une forme pentagonale? Ce choix tout instinctif est-il dû au hasard? (Mais n'oublions pas le triangle des virus, le trapèze de la terre).

Devant ce réseau, pour parodier Lacan, ce que je peux vous dire, Messieurs, c'est que ça se recoupe de telle manière que ça échappe au hasard.

Ce que je peux vous dire aussi, c'est que les signifiants les plus virulents accomplissent à travers la *PCP* le chemin pentagonal. Les plus faibles, comme les sillons ou les virus esquissent ce chemin. Que c'est consciemment que Raymond Queneau a donné 6 chants à la *PCP* pour former le cristal hexaédrique. De ce cristal-là, au moins, il a pu extraire le vivant des mots.

Ce que je peux dire aussi, c'est que ce réseau est différent de celui de *Nombres* et de *Chéri*. Il n'y a pas de commune mesure. Ces différences qui soulignent les particularités de chacun de ces textes, plaident pour la pertinence de cette méthode.

NOTES

(1) *Revue de Bionique*, André Hermant. (2) Italo Calvino. (3) Juliette Barras, *Mémoire*, Université de Fribourg. (4) *Revue de Bionique*.

DISCUSSION

M. DECAUDIN. – Je remercie Madame de Broqueville pour ces aperçus d'une géométrie très systématique. Je donne tout de suite la parole à ceux qui veulent intervenir.

C. DEBON. – Une petite remarque à propos des six chants. Queneau l'a dit dans l'entretien avec Ribemont-Dessaignes : la *P.C.P.* aura six chants, «c'est le genre qui veut ça». C'est le *De Natura Rerum* de Lucrèce qui a six chants. Cela n'exclut pas votre interprétation, d'ailleurs.

F. CARADEC. – Je voudrais savoir pourquoi il y a des *silences* dans votre interprétation. A tel point que même quelque chose finit par vous gêner, c'est une présence *en plus*, qui est celle de la table. Présence en plus mais, vous en oubliez d'autres. C'est un livre qui fait 152 pages; je parle de l'édition originale qui est un livre-objet. Donc il y a évidemment volonté de la part de Queneau de prendre un format différent, à l'italienne – il voulait que ce soit un peu différent, une cosmogonie n'étant pas un ouvrage courant en poésie; format un petit peu embêtant, on sait que les libraires refusent systématiquement ce genre de livres, parce que ça n'entre pas bien dans les rayons, que les bibliothécaires en font autant et quant aux lecteurs, ils préfèrent aussi les livres qui ne déparent pas leurs rayons. Il y avait donc là une volonté de se distinguer. Donc, 152 pages, mais aussi, n'oubliez pas les pages de garde. Si vous mettiez en équilibre les pages de garde, qui sont plus nombreuses que la table, vous auriez...

H. DE BROQUEVILLE. – Non, non, je l'ai calculé. On ne l'a pas, parce que c'était trop long...

F. CARADEC. – Non non non, mais vous semblez être gênée un moment par la table. Alors, ou vous considérez que la table est du texte ou vous considérez que la table fait partie de cet appareil absolument nécessaire, c'est-à-dire la page de garde, la page de faux-titre, la page de titre avec au verso son copyright 6; à la fin, une page de garde avec l'achevé d'imprimer, plus une autre page de garde : 6 et 4, 10. C'est là que je vois un silence dans votre interprétation, parce que, 10 pages sur 152, c'est pas mal. Que ne signifient pas ces 10 pages?

H. DE BROQUEVILLE. – Peut-être... Pour Ricardou, ça l'embêtait beaucoup, finalement, les couvertures, parce que le texte ne tournait pas bien; il voulait qu'il y ait une ouverture dans ces couvertures, justement. Mais, ici, je crois que la moitié du texte, c'est à peu près, je l'ai calculé, je ne peux plus vous dire exactement, ça correspond à peu près à ce que vous dites, mais par

contre, Queneau lui-même a corrigé ça, c'est plutôt ça qui me gêne, ce n'est pas le petit bout qui est là, parce que, vous vous en doutez, je l'ai analysé, le petit bout, mais ce qui me gêne, c'est la correction de Queneau ou de son éditeur, ça je ne sais pas, mais c'est d'avoir réparti cette table entre les six chants; donc, en fait, il y a un hexaèdre beaucoup plus régulier dans la trajectoire, mais ça ne change rien au texte, rien du tout. Les portions de cercle sont identiques, seraient identiques, sauf qu'on enlève la table, donc elles seront toutes un tout petit peu plus grandes, parce que ce que j'ai dessiné, il y a un quart de millimètre de plus ici ou là, ou de moins suivant qu'il y a 226 vers ou 238. Là, il y a une grosse différence. Je ne sais pas si c'est perceptible à la dia, mais quand j'ai agrandi le tracé, c'était voulu et calculé... Ça ne me gêne pas, moi, les dix pages de garde... ça n'empêche que le texte est là et qu'il fonctionne.

G. PESTUREAU. – J'ai trouvé votre exposé extrêmement intéressant et révélateur d'un tas de choses. D'ailleurs, il y avait tellement d'idées que peut-être j'ai pas tout suivi. Première question : quel est l'intérêt de comparer la *P.C.P.* avec Colette et Sollers? A mon avis, il n'y a absolument aucun rapport. Et puis deuxième question : il me semble que le choix du mot «sillon» est peut-être arbitraire. Est-ce que vous pensez que Queneau lui-même avait une préférence pour ce mot, donc il l'a mis volontairement comme un repère ou alors est-ce vous qui l'avez pris comme repère arbitrairement?

H. DE BROQUEVILLE. – Tout à fait arbitrairement. C'est-à-dire qu'à la lecture, ça m'a sauté aux yeux, ce mot «sillon» qui revenait assez souvent...

G. PESTUREAU. – Il y en a d'autres...

H. DE BROQUEVILLE. – Oh, il y en a plein plein de signifiants, mais, je vous ai donné le pas-à-pas que j'ai fait moi-même. J'ai commencé par les cristaux parce qu'il m'a semblé que ce signifiant-là affleurait davantage. Puis j'ai vu les arbres, alors j'ai fait le chemin des arbres et j'ai vu qu'il avait un pentagone. Et puis, le mot «sillon» m'avait «amusé»...

G. PESTUREAU. – D'accord. Oui, je trouve que ça c'est...

H. DE BROQUEVILLE. – Ça c'est arbitraire...

G. PESTUREAU. – Je trouve absolument convaincant votre itinéraire par les cristaux et les arbres; l'itinéraire des sillons ne me convainc pas.

H. DE BROQUEVILLE. – Je comprends bien. Bon, ça, c'était une gaminerie de ma part; j'aurais pu ne pas faire ça et choisir un autre signifiant qui signifiait encore beaucoup plus, je ne sais pas lequel, je n'en sais rien. J'ai fait ça trop rapidement peut-être.

G. PESTUREAU. – A partir d'aujourd'hui, on peut vous appeler Zazie, alors? [Rires].

H. DE BROQUEVILLE. – Peut-être, oui. [Rires]. Un beau compliment alors!

F. DININMAN. – Oui, je voulais justement poser tout à l'heure la question de savoir si le mot «sillon», dans un hexagone, au travers de ces six chants n'était pas tout à fait antinomique avec l'inscription d'un pentagone dans cet hexagone?

H. DE BROQUEVILLE. – Non. Le sillon, pourquoi? parce que ça sillonne... je ne comprends pas très bien la question.

F. NAUDIN. – D'abord, je voudrais vous faire des compliments. Comme j'ai moi-même travaillé sur le texte et que j'avais pressenti quelques-unes de ces difficultés, je suis vraiment admiratif. Une chose à propos de sillons. Il y a quand même cet indice que donne Queneau, à un moment où il parle, dans la *Cosmo*, d'arriver à une conclusillon, s-i-deux l-o-n...

H. DE BROQUEVILLE. – Oui...

F. NAUDIN. – ... et je pense que la pertinence de votre analyse est soutenue par cela, en partie en tout cas. L'avez-vous compté?

H. DE BROQUEVILLE. – C'est-à-dire, comme il y avait un autre sillon dans le chant, je crois que c'est le chant IV, ...

F. NAUDIN. – Il y a plusieurs sillons dans le IV...

H. DE BROQUEVILLE. – ... alors, celui-là, je l'ai laissé tomber. [Rires].

A. BLAVIER. – Lors de la présentation de son livre au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, j'avais posé une question à Huguette de Broqueville. Les nécessités de l'horaire, comme on dit, et la manière dont les horaires sont mal foutus en ces pays, du moins dans le Sud, m'ont empêché d'entendre sa réponse. Elle avait eu le temps de me dire qu'elle en avait une. Je la lui repose donc, la question. Je lui avais objecté que la forme parallélipipédique du livre n'était au fond qu'une anecdote, un accident de l'histoire des techniques et des civilisations et je lui avais demandé si sa méthode pouvait s'appliquer, je ne sais pas, à des plaquettes d'argile ou un volumen romain?

H. DE BROQUEVILLE. – Mais c'est tout à fait évident. Je ne pense pas, d'abord, que c'est par hasard que les hommes ont fait des parallélipipèdes rectangles, mais ça c'est une autre histoire. Admettons une bande magnétique, ou une disquette d'ordinateur ou n'importe quoi, qu'est-ce qu'il y a là-dessus : il y a un *texte*, un texte qui s'est figé, le premier mot sera toujours le premier mot; le dernier sera toujours le dernier; il est irrémédiablement imprimé. Pour *P.C.P.*, il est irrémédiablement imprimé en 1950. Elle est telle quelle, on ne peut plus changer un mot, sauf évidemment si on veut faire une autre édition, mais cette édition-là, on ne peut plus rien y changer. Et bien, à la longueur du récit ou du texte, on peut très très bien déceler les rythmes. Par exemple, il y a un rythme cristallin entre le 1er, le 2e et le 6e chant, et puis il suffirait de mettre bout à bout chaque mot des chants... ça irait peut-être de Verviers à Paris, ce serait très très long, mais du premier chant au deuxième, qui serait mettons à 50 kms de la frontière belge, ce serait la longueur du premier chant, et puis il y aurait un rythme de cette ville-là à Paris; ça ferait un rythme infiniment plus long, mais on retrouverait les rythmes, en tournant le livre au maximum, ça forme évidemment à ce moment-là un triangle. Et ici ce sera sur la longueur. On peut déceler les rimes, bien entendu, quel que soit le support. Mais ceci est une méthode pour découvrir le rythme à travers le livre parce que le livre n'est pas innocemment un livre, je ne le crois pas... J'ai répondu?

A. BLAVIER. – Pas convaincu.

H. DE BROQUEVILLE. – Pas convaincu. Qu'est-ce qu'il faut faire...? [Rires].

M. DECAUDIN. – Plus personne? Alors nous passons à la deuxième communication de cette après-midi. Elle sera faite par Jean-Claude Bollinger et Anne Clancier. Je n'ai pas besoin de présenter Anne Clancier. Jean-Claude

Bollinger est maître-assistant de chimie à l'université de Limoges et l'auteur d'une thèse sur les matières plastiques. C'est donc à un échange chimico-psychanalytique, comme le dit le sous-titre, que nous allons assister. J'avais proposé, vu la charge du programme de cet après-midi, que tous deux parlent ensemble, ce qui eût été un bel exemple de simultanéité; ils ont préféré s'en tenir à la technique classique du chant amébée.

A. CLANCIER. – Jean-Claude Bollinger est chimiste et moi psychanalyste. Nous nous sommes livrés de concert à une étude chimico-psychanalytique, qui va comporter trois parties. La première, une étude scientifique, la deuxième, arithmético-littéraire et la troisième, proprement psychanalytique. Je donne la parole, pour commencer, au chimiste.